



**University of  
Zurich<sup>UZH</sup>**

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

## **Ayangde Guer (The Orphan of Anyang) und der postsozialistische Realismus der Sechsten Generation**

Kirsten, Guido

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-55036>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Kirsten, Guido (2011). Ayangde Guer (The Orphan of Anyang) und der postsozialistische Realismus der Sechsten Generation. In: Sierek, Karl; Kirsten, Guido. Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution: Theorien und Analysen. Marburg: Schüren, 317-333.

- (2002b) Jia Zhangke fangtan – you yigu qi zhengzai ningju [Jia Zhangke Interview: Ein Dampfölkchen, das kondensiert]. In: *Nanfang dushi bao* [Nanfang Metropolitan News], 4. März.
  - (2005) Jia Zhangke: Capturing a Transforming Reality. In: Berry 2005.
  - (2009) *Jia xiang 1996–2008: Jia Zhangke dianying shouji* [Jia denkt 1996–2008: Jia Zhangkes Film-Notizbücher]. Beijing: Peking University Press.
- Jenkins, David (2008) Jia Zhangke Season at BFI Southbank: <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/4168/jia-zhangke-season-at-bfi-southbank.html>.
- Jie Li (2009) Home and Nation Amid the Rubble: Fei Mu's SPRING IN A SMALL TOWN and Jia Zhangke's STILL LIFE. In: *Modern Chinese Literature and Culture* 21,2, S. 86–125.
- Latham, Kevin (2002) Rethinking Chinese Consumption: Social Palliatives and the Rhetorics of Transition in Postsocialist China. In: *Postsocialism: Ideals, Ideologies and Practices in Eurasia*. Hg. v. C.M. Hann. London: Routledge, S. 220–230.
- Lu, Sheldon H. (2001) *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*. Stanford: Stanford University Press.
- McGrath, Jason (2007) The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic. In: Zhang 2007a, S. 81–114.
- (2008) *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*. Stanford: Stanford University Press..
- Osnos, Evan (2009) The Long Shot: Can China's Archly Political Auteur Please the Censors and Himself – and Still Find a Mass Audience? In: *The New Yorker*, 11. Mai, S. 90.
- Rayns, Tony (2008) PLATFORM. In: *Time Out Film Guide*: <http://www.timeout.com/film/reviews/71175/the-platform.html>.
- Rosenbaum, Jonathan (2002) Critic's Choice: PLATFORM. In: *Chicago Reader*, 17. Mai.
- (2004) *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Yun Peng (2008) Truancy, or Thought from the Province. In: Ders.: *A U-Turn in the Desert: Figures and Motifs of the Chinese Nineteen Eighties*. Dissertation der University of Minnesota, Twin Cities.
- Zhang Zhen (Hg.) (2007a) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham: Duke University Press.
- (2007b) Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of «Transformation» (*Zhuanxing*). In: Zhang 2007a, S. 1–45.

Guido Kirsten

### ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG) und der postsozialistische Realismus der Sechsten Generation

*J'ai voulu montrer la vie réelle des Chinois.  
Des instants de la vie quotidienne.  
(Wang Chao)*

Die filmische Ästhetik, mittels derer sich in China die Sechste Generation von der renommierten Fünften Generation absetzt, wird nicht ohne Grund oft als «urban», «sozialkritisch» und «realistisch» apostrophiert. Auch wenn filmischer Stil und narrative Techniken schon bei ihren Hauptvertretern Zhang Yuan, Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai und Li Yang erkennbar differieren (vgl. Teo 2003), scheinen sie doch die Hinwendung zu aktuellen, im urbanen China angesiedelten Problematiken zu teilen. Die Protagonisten ihrer Filme sind häufig Vertreter einer neuen Unterschicht, die mit der Umstellung auf eine kapitalistische Wirtschaftsordnung (der Zulassung von Privatunternehmen) und der Liberalisierung des Marktes entstanden ist. Die Handlungsorte sind Großstadtmilieus (vgl. Shuqin 2005; Zhang Zhen 2007; Zhang Yingjin 2007; Reinisch 2008) oder Orte in der infrastrukturell und kulturell unterentwickelten Provinz wie in Jia Zhangkes Filmen XIAO WU (PICKPOCKET, HK/CN 1997), REN XIAO YAO (UNKNOWN PLEASURES, SK/F/J/CN 2002), SANXIA HAOREN (STILL LIFE, CN/HK 2006) (vgl. Xiaoping 2005; Frölich 2009; McGrath 2007; 2011).

Die Tendenz zum kritischen Realismus wurde nicht nur von der internationalen Filmkritik und -theorie bemerkt (vgl. z.B. Cornelius 2002), sondern bestimmt auch die Selbstwahrnehmung der Vertreter der Sechsten Generation und trägt trotz ihrer Differenzen zu einem gewissen Gruppenbewusstsein bei:

Unsere Art, die Dinge zu sehen, unterscheidet uns von der Fünften Generation. Bei ihnen handelt es sich um Intellektuelle, die ihre Jugend auf dem Land verbringen mussten; wir dagegen kommen aus der Stadt. Sie haben

sich eine gewisse romantische Seite bewahrt – wir nicht. Ich mache Filme, weil ich mich für die soziale Realität interessiere. Ich möchte nicht subjektiv sein; meine Stärke liegt in der Objektivität.

(Zhang Yuan in Reynaud 1999, 87)<sup>1</sup>

Nicht zu vergessen ist bei all dem natürlich, dass es sich beim ›Realismus‹ der Sechsten Generation – wie bei jedem anderen filmischen Erzählstil – um eine aus Konventionen, Beschränkungen und spezifischen Techniken bestehende Ästhetik handelt. Die Frage, die ihre Filme aufwerfen, ist weniger, inwiefern sie adäquate Beschreibungen und Versinnbildlichungen der aktuellen Lage in China zeichnen, sondern wie sie den Eindruck einer direkten Konfrontation mit der Wirklichkeit durch spezifische narrative Systeme und ein beschränktes Set formalästhetischer Mittel erzeugen (vgl. McGrath 2007). Eine oberflächliche Betrachtung deutet gewisse Ähnlichkeiten zu einigen Filmen des jüngeren europäischen Realismus an (etwa der Berliner Schule, der Dardennes-Brüder, Laurent Cantet oder dem neuen Kino Rumäniens). Ihnen gemeinsam ist der Bezug auf eine filmische Tradition, die mindestens bis zum italienischen Neorealismus und dessen theoretischer Reflexion zurückreicht (vgl. Aristarco 1987; Bazin 2004).<sup>2</sup> Daran sind auch bestimmte Konzepte von Räumlichkeit geknüpft, die in der Tendenz zu chronotopischer Kontinuität (gegen eine analytische *découpage* des Filmraums) und dem Dreh an realen Orten zum Ausdruck kommen.

Der Import filmtheoretischer und -praktischer Konzepte aus dem Westen (auch die Verfügbarkeit der Schriften André Bazins auf Chinesisch) steht in engem Zusammenhang mit dem Einzug westlicher Filmtheorie an den chinesischen Filmhochschulen seit den frühen 1980er Jahren (vgl. Xia 1987; Semsel/Xia/Hou 1990; Hu 1998 [1995]; Berry 1998). Gleichzeitig wurden auch europäische und amerikanische Filme langsam in China zugänglich (Videokassetten und besonders DVDs haben diesen Trend seither enorm verstärkt). Nicht zu vergessen ist allerdings, dass der neue chinesische Realismus, der übrigens zum Teil auch hybride, semidokumentarische Konstruktionen integriert (insbesondere bei Zhang Yuans MAMA (CN 1990) und ERZI (SÖHNE, CN 1996), aber auch in Jia Zhangkes XIAO SHAN HUI JIA (XIAO SHAN GOING HOME, CN 1995), und STILL LIFE, nicht nur Anleihen bei der westlichen Filmästhetik macht, sondern auch bei den linken, prärevolutionären chinesischen Filmmachern der 30er und 40er Jahre.<sup>3</sup>

1 Übersetzungen französischsprachiger Zitate von GK.

2 Es ist natürlich kein Zufall, dass Wang Xiaoshuais BEIJING BICYCLE oft mit dem legendären LADRI DI BICICLETTA (FAHRRADDIEBE, Vittorio De Sica, I 1948) verglichen wurde. Auch wenn dieser laut Aussage des Regisseurs (vgl. Wang 2005) nicht direkt als Vorbild diente, sind inhaltliche und formale Parallelen deutlich zu erkennen.

3 Jia Zhangke zählt beispielsweise Sun Yus DALU (BREITER WEG, CN 1934), Yuan Muzhis

### Ein «postsozialistischer, kritischer Realismus»?

Berry (2007) und McGrath (2007) bezeichnen das Kino der Sechsten Generation als «postsocialist critical realism». Der Terminus «postsozialistisch», der für China von Arif Dirlik (1989) geprägt und später von ihm und Zhang Xudong (Dirlik/Zhang 1997; Zhang Xudong 1999) weiter ausgearbeitet wurde, verweist in Bezug auf das Kino der Sechsten Generation<sup>4</sup> zum einen auf die neue, nachkommunistische Ära, auf deren soziopolitischer und kultureller Grundlage sich seine Ästhetik erst entfalten konnte und auf die es sich thematisch kritisch bezieht. Zum anderen wird damit auch die Tatsache bezeichnet, dass der neue Realismus nicht nur als Reaktion auf die Werke der Fünften Generation, sondern auch vor der Negativfolie des ›Sozialistischen Realismus‹ verstanden werden muss.<sup>5</sup> Die Abkehr von diesem – der bewusst gesetzte Bruch mit der Tradition – ist nicht zuletzt daran zu erkennen, dass im Chinesischen zwei verschiedene Begriffe für ›Realismus‹ existieren: Im Begriff Sozialistischer Realismus steht *xianshizhuyi* für Realismus, während der Realismus der Sechsten Generation und der Neuen Dokumentarfilmbewegung mit *jishizhuyi* bezeichnet wird.<sup>6</sup>

Der staatlich oktroyierte ›Sozialistische Realismus‹ hat das chinesische Kino fast 30 Jahre lang – zwischen 1949 und 1976 (vgl. Berry 1993) oder 1978 (vgl. Kramer 1997; Clark 1987) – formal und thematisch dominiert. Im Vergleich zu den idiosynkratischeren, individualistischeren Filmen der Fünften und Sechsten Generation besitzen die sozialistisch-realistischen Filme eine relativ homogene Ästhetik (vgl. Berry/Farquar 1994). Sie imitiert das Transparenzregime des klassischen Hollywood-Kinos und des sowjetrussischen Sozialistischen Realismus (der seinerseits nachhaltig von Hollywoods Erzähl- und Inszenierungstechniken beeinflusst wurde), adaptiert die Bildkomposition klassisch-repräsentativer Malerei auf der einen und der russischen Agitprop-Posterkunst auf der anderen Seite und weist mittels illudierender Raumkonzepte den ZuschauerInnen eine homogene Beobachterposition zu. Die Erzählweise entspricht in ihrer Linearität und Fokussierung auf einzelne Figuren weitgehend der-

MALU TIANSHI (STRASSENENGEL, CN 1948) und Fei Mus XIAO CHENG ZHI CHUN (FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT, CN 1948) zu seinen Einflüssen.

4 Von Pickowitz (1990) und Berry/Farquar (1994) wurde der Begriff zunächst auf Filme von Huang Jianxin und Chen Kaige aus der Fünften Generation angewandt.

5 Zum Begriff des Postsozialismus vgl. McGrath 2008, 7–24; 131–136.

6 Aus einer Email von Chris Berry vom 2. Dezember 2009: «Regarding Chinese terminology and ideas on realism, the word for ›realism‹ in ›socialist realism‹ is *xianshizhuyi*, whereas in the kind of on-the-spot style used in contemporary documentaries and 6th Generation feature films it is *jishizhuyi*. This shows how important it was for people in the 80s and 90s to mark themselves out from the old Maoist legacy, I believe.»

jenigen des Romans des 19. Jahrhunderts. Hinzu kommen als besondere Charakteristika eine starke Typisierung, «Gute» und «Böse» als *larger-than-life*-Figuren mit klaren Klassenattributen und damit eine Entfernung vom psychologischen Individualismus. In dieser Hinsicht ist der «Sozialistische Realismus» des chinesischen Films das Ergebnis sowohl der Tradition des sowjetischen Propagandakinos wie der traditionellen chinesischen Oper (wobei «Klassencharaktere» die Herrscher, Generäle und Kurtisanen ersetzen). Diese verschiedenen Elemente des sozialistisch-realistischen Modells stehen gemeinsam unter der Direktive eines politischen Ziels: Sie wurden aktiv zu propagandistischen Zwecken eingesetzt, nämlich der Umerziehung der chinesischen Bevölkerung im Sinne des autoritärkommunistischen Regimes und der Propagierung einer leuchtenden sozialistischen Zukunft (vgl. Marchetti 1989; Kramer 1997).

Mit der politischen Distanzierung vom kommunistischen Verbündeten UdSSR in den späten 1950er Jahren ging auch die Verabschiedung von deren Filmmodell einher. Zwar wurden Kameraleute und Regisseure weiterhin in Moskau ausgebildet (vgl. die Memoiren von Ni Zhen 2002). Zumindest offiziell wurde die Direktive aber vom «Sozialistischen Realismus» in «Revolutionärer Realismus und revolutionärer Romantizismus» umgetauft (vgl. Clark 1987, 63ff). Nach Paul Clark ging damit auch eine etwas größere Freiheit in der Themenwahl einher. Im Sinne nationaler Propaganda und in Abgrenzung vom russischen Nachbarn legte man nun verstärkt Wert auf die Berücksichtigung kultureller Besonderheiten. Auf der Ebene der Bildkomposition lässt sich das zum Beispiel an einzelnen Einstellungen beobachten, die ostentativ eine vermeintlich typisch chinesische Ikonografie ausstellen. Als Beispiel mag hier ZHUFU (NEUJAHRSSOPFER, Sang Hu, CN 1956) dienen, die Adaption eines Klassikers der sogenannten Vierte-Mai-Literatur. Der Film behandelt die Unterdrückung der Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft (er spielt vor der Revolution) anhand der Geschichte einer jungen Frau, die zweimal Witwe wird. Nach dem Tod ihres zweiten Ehemanns und auch ihres Sohnes bleibt ihr nichts anderes übrig, als eine Stelle als Hausmädchen bei einem wohlhabenden Paar anzunehmen. Doch sie wird als «Weiße Tigerin» stigmatisiert, der man nachsagt, Unglück zu bringen und für den frühen Tod ihrer Männer verantwortlich zu sein. Auch eine Abbitte, für die sie bei den Buddhisten viel Geld bezahlen muss, kann sie nicht rehabilitieren. Sie wird entlassen und stirbt schließlich vom Wahnsinn gezeichnet.

Auf der Ebene der Figuren gibt es – typisch für das chinesische Kino der damaligen Zeit – eine klare Aufteilung in Gut und Böse. Der Stil ist recht hollywoodesk; es gilt das, was Gina Marchetti (1989) auch für WUTAI JIEMEI (BÜHNENSCHWESTERN, Xie Jin, CN 1965) herausgearbeitet hat: die zentrale



1

Kadrierung, Dominanz mittlerer Einstellungsgrößen, gute Ausleuchtung, klassische *découpage*. Interessanterweise finden sich aber schon bei diesem frühen Exempel für die Kombination von «revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik» einige Einstellungen, die an chinesische Malerei erinnern (vgl. Abb. 1). Bei den ins Bild ragenden Zweigen eines blühenden Baums etwa oder dem aus Aufsicht gefilmten Flusspanorama handelt es sich um typische Bildmotive, die wohl zwecks visueller Sinisierung in den Film integriert wurden (Berry/Farquhar 1994, 82; vgl. Woo 1991), im Regime des Sozialistischen Realismus jedoch vereinzelte Verzerrungen bleiben.<sup>7</sup>

Für die Generation von Zhang Yuan und Jia Zhangke wird zu zeigen sein, mit welchen erzählerischen und bildkompositorischen Mitteln sie sich genau von diesem Modell des «Realismus» (*xianshizhuyi*) in praktisch jeder Hinsicht distanzieren und ihren eigenen – eben «postsozialistischen» – Realismus (*jishizhuyi*) begründen. Als exemplarischer Film soll hier ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG, CN 2001) dienen, das Debüt des Regisseurs Wang Chao. Er weist stilistisch und narrativ viele Gemeinsamkeiten mit anderen Werken der Sechsten Generation auf, insbesondere jenen von Jia Zhangke, dem mittlerweile wohl wichtigsten und einflussreichsten Vertreter seiner Generation.

<sup>7</sup> Die Abwendung vom sozialistisch-realistischen Erzählregime, das zu propagandistischen Zwecken die Ästhetik des sowjetischen Films mit chinesischen Bildmotiven garniert, beginnt bereits in den Jahren nach der Kulturrevolution, während der die Filmproduktion in China fast zum Erliegen gekommen war. Chris Berry (2004) und Dai Jinhua (in diesem Band) haben den filmästhetischen Bruch beschrieben, den nicht erst die international bekannten Filme der Fünften Generation, sondern bereits jene der Vierten Generation herbeigeführt haben. Für einen kurzen Überblick über einige Hauptwerke der Vierten Generation vgl. auch Huber 2008.

### Ästhetik und Erzählweise

THE ORPHAN OF ANYANG spielt in der kleinen Stadt Anyang in der Provinz Henan, einer von Armut und einfachsten Lebensbedingungen gezeichneten Gegend im Landesinneren, südöstlich von Beijing. Der Film beginnt mit einigen längeren Einstellungen, deren raumzeitlicher Zusammenhang unklar bleibt: eine von schräg unten gefilmte Glühbirne; eine befahrene Straße, auf deren gegenüberliegender Seite ein Mann, der sich später als Protagonist des Films herausstellen wird, – den Rücken der Kamera zugewandt – Vögel in kleinen Käfigen ansieht, die offenbar zum Kauf angeboten werden; weitere Bilder mit der gleichen Figur, die oft nur von hinten zu sehen ist, jeweils begleitet von Straßenlärm auf der Tonspur. Erst in der achten Einstellung, nach fast drei Minuten, hat sich die Kamera respektive die Erzählinstanz (verstanden als jene Instanz, die zwischen Diegese und ZuschauerInnen vermittelt) so nah an die Figur herangearbeitet, dass wir ihr Gesicht erkennen und sie genauer mustern können.

Der Mann lehnt, mit einer weiten Stoffhose und dreckiger Jeansjacke bekleidet, an einer Mauer und lässt sein Gesicht von der Sonne wärmen. Die Umgebung und auch die Geräusche deuten an, dass wir uns auf dem Fabrikgelände befinden, das in der vorherigen Einstellung mit einer Totalen etabliert worden war. Auch die nächste, sehr lange Einstellung bietet wieder eine Ansicht des Geländes, diesmal aus einer anderen Perspektive. Der Mann durchquert das Bild in einiger Entfernung von rechts nach links, verschwindet im Off und durchquert das Bild erneut, nun in umgekehrter Richtung, während ein Baufahrzeug auf dem Fabrikgelände tätig ist. Eine weitere Totale bietet einen anderen Blick auf eine große Halle; wiederum läuft der Mann langsam und in einiger Entfernung durchs Bild.

Eine Abblende beendet schließlich nach fast sechs Minuten die Eingangssequenz, in der wir noch kaum etwas erfahren haben, das sich in einen narrativen Zusammenhang bringen ließe. Es wurde allenfalls eine Figur eingeführt, von der wir praktisch nichts wissen und die wir auch nur in einer Einstellung etwas genauer beobachten konnten. Höchstens angedeutet – und erst retrospektiv bestätigt – wird, dass es hier um eine Entlassung geht. Etabliert ist in diesen wenigen langen Bildern aber das ästhetische Regime des Films,<sup>8</sup> das auch andere Werke der Sechsten Generation kennzeichnet: lange bis sehr lange Einstellungen, in denen wenig (oder gar nichts) gesprochen wird, die lose miteinander verknüpft sind (auf klassische Montage wird gänzlich verzichtet) und eher Orte und Stim-

8 Die Zuschauer werden mit diesem Filmbeginn auch auf den ›mood‹ und den Rhythmus des Films eingestimmt (vgl. Hartmann 2009, 256ff).

mungen vorstellen, als in dramatische Ereignisse, Figurenpsychologien oder Konflikte einzuführen.<sup>9</sup>

Erst in der nächsten Sequenz beginnt die eigentliche Handlung. Wir erfahren nun den Namen des Protagonisten – (Yu) Dagang –, der versucht, in der Nachbarschaft seine Essensmarken für die Fabrikkantine zu verkaufen. Tatsächlich hat er seine Arbeit verloren, braucht nun die Marken nicht mehr, dafür umso dringender Bargeld. Das die Handlung in Gang setzende Ereignis geschieht anschließend am Nudelstand, an dem er isst. Der Besitzer des Stands drückt ihm ein Baby in die Hand, das jemand dort zurückgelassen hat. In dem Tuch, in das es gehüllt ist, findet sich ein Zettel mit einer Telefonnummer und der Bitte, der Finder möge sich gegen Bezahlung von 200 Yuan des Kindes annehmen.

Im etablierten Register erzählt der Film in der Folge von der Begegnung mit der Mutter Feng Yangli, einer jungen Prostituierten, auf deren Angebot Dagang eingeht. Sie treffen sich anfangs einmal im Monat, ändern später jedoch das Arrangement: Sie zieht bei ihm ein, empfängt dort ihre Freier, während er auf der gegenüberliegenden Straßenseite Fahrräder repariert. (Wie viel diegetische Zeit, ob mehrere Tage oder wenige Wochen, bis zu diesem einigermaßen harmonischen Zustand vergangen ist, lässt sich schwer bestimmen.) Gleichzeitig wird als weitere Plotlinie die Geschichte des Gangsterbosses Si-de eingeführt. Er ist der Zuhälter der jungen Mutter und offenbar auch der Vater ihres Kindes. Im Krankenhaus wird ihm Leukämie attestiert, und er entscheidet sich, um einen Erbfolger zu haben, sein einziges Kind offiziell anzuerkennen.

Auch wenn die Bilder und Dialoge nun stärker narrativ integriert werden, bleibt die Ästhetik der ersten Sequenz erhalten. Besonders auffällig sind die sehr langen Einstellungen mit immobiler Kamera, in denen praktisch nichts passiert, wie etwa in der Szene des ersten Treffens zwischen Dagang und Feng Yangli (vgl. Abb. 2). Nachdem die wichtigsten Informationen ausgetauscht sind, sitzen sich beide stumm gegenüber und verschlingen ihre Nudeln. Die statische Einstellung scheint bewusst asymmetrisch komponiert zu sein, um den Eindruck von intentionaler Ästhetisierung

9 Als bisher radikalstes Beispiel narrativer Desintegration aus dem Kino der Sechsten Generation kann der Debütfilm von Gao Wendong, MAI SHI CUN (SWEET FOOD CITY, CN 2008), gelten, bei dem die Narration auf einen dünnen Handlungsfaden reduziert ist – zugunsten langer, autonomer Einstellungen von Orten, die scheinbar mit dem Plot in keiner fassbaren Verbindung stehen. Der Film porträtiert den in den frühen 1990ern gebauten Einkaufs- und Wohnkomplex ›Sweet Food City‹ in Dalian, der zum Zeitpunkt des Drehs schon völlig heruntergekommen wirkt, und schafft so – ähnlich wie THE ORPHAN OF ANYANG – eine Versinnbildlichung der sozialen Lage in einem bestimmten Teil der chinesischen Provinz.



2

zu vermeiden.<sup>10</sup> Sie dauert mehr als vier Minuten und gibt das Treffen in voller Länge wieder. Die Erzählzeit korrespondiert hier also exakt mit der erzählten Zeit. Die Länge der statischen Einstellung lädt zur ausgiebigen Erforschung selbst der vermeintlich unwichtigsten Details ein:

Ziel der statischen Einstellungen war es, dem Zuschauer zu erlauben, die Dinge genau zu betrachten. Normalerweise hat man in chinesischen Filmen nicht die Zeit zu schauen. Das bedeutet einen mangelnden Respekt gegenüber dem, was passiert. Ich wollte das alltägliche Leben zeigen, wie es ist, und nicht einen Actionfilm drehen. (Wang Chao 2002, 30)

Wiederholt kommen auch Bilder zum Einsatz, in denen die eigentliche Handlung auf einer hinteren Bildebene stattfindet, während im Vordergrund Fahrräder und andere Fahrzeuge den Kader durchqueren. Auch die Tonperspektive entspricht konsequent diesem Bildaufbau: Die von den Protagonisten gesprochenen Worte werden gegenüber den Straßengeräuschen keineswegs privilegiert; was sie sprechen, geht oft im Lärm der Stadt unter. In der Dokumentation *RECONTRES AUTOUR DE L'ORPHELIN D'ANYANG* (Stéphanie Haski, F 2004) berichtet Wang Chao, dass dies eine wichtige ästhetische Entscheidung war, die vor dem Dreh getroffen wurde:

Wenn es sich um eine Totale handelt oder um eine objektive Darstellung, darf der Ton nicht subjektiv sein. Das Mikro darf nicht zu stark ausgerichtet sein, denn je stärker es sich auf einen Punkt konzentriert, desto subjektiver wird

10 Man vergleiche damit die hyperästhetisierte Bildkomposition eines Films wie *DAHONG DENG LONG GAOGAOGUA* (ROTE LATERNE, Zhang Yimou, CN/HK/TW 1991) mit seinen perfekten Achsensymmetrien.

der Ton. Wenn die Kamera in objektiver Weise filmt und der Ton dann nicht zum Bild passt, ist die Einstellung misslungen. [...] Der Ton muss mit der Distanz der Objekte vor der Kamera übereinstimmen.<sup>11</sup>

Diese Praxis, die schon von anderen Regisseuren eingesetzt wurde (zu denken wäre etwa an *THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE* von John Cassavetes, USA 1974), kommt hier besonders konsequent zur Anwendung und hat neben der Konstituierung einer «persönlichen Ästhetik» (Wang Chao) auch noch einen anderen Sinn: Sie bettet die Figuren immer wieder in das Milieu ein, dem sie entstammen, und mischt so die fiktionale Welt mit der realen, der sie möglichst genau entsprechen soll. Neben dem vordergründigen Plot erzählt der Film auch von den jüngsten Transformationen der chinesischen Ökonomie und ihren Auswirkungen auf das Unterschichtsmilieu, in dem die Geschichte spielt und als deren Produkt die Figuren zu verstehen sind. Das gesellschaftskritische Potenzial erwächst aus genau dieser Porträtierung einer Lebensrealität, die laut offizieller Propaganda gar nicht existieren dürfte: Kriminalität, Prostitution und Arbeitslosigkeit.

Zwischen dokumentarisierendem und fiktionalisierendem Lektüremodus (vgl. Odin 2000) lässt sich problemlos hin- und herwechseln. Viele Einstellungen werden so zu Hybriden: Auf einer Bildebene veranschaulichen sie den Alltag in Anyang,<sup>12</sup> während sich auf einer anderen die inszenierte Geschichte entfaltet. An vielen Stellen bildet sich also ein semantischer Überschuss. Die beschriebene Einstellung des ersten Treffens erzählt nicht nur vom wortlosen Essen, sondern in der rechten Bildhälfte auch von der Spärlichkeit der Küche des realen Restaurants. Fast in jedem Bild ist die Bedeutung des authentischen Raums ebenso wichtig wie die der fiktionalen Figuren.

Bezüglich der Raumkonstruktion ist noch eine weitere stilistische Besonderheit zu nennen: Sehr oft werden die Figuren nicht von vorne oder semifrontal gezeigt, wie dies nicht nur im klassischen Hollywoodfilm, sondern auch im «Sozialistischen Realismus» und auch im Kino der Vierten und Fünften Generation üblich war, sondern von hinten (vgl. Abb. 3 & 4). Der Film bietet keinen optimalen Überblick; die Sicht auf den mimischen Ausdruck der Figuren bleibt beschränkt; die Erzählinstanz und damit auch die ZuschauerInnen befinden sich nicht in einer allmächtigen Beobachterposition. Das vom klassischen Erzählfilm installierte Prinzip optimaler Sichtbarkeit, das bisweilen mit dem filmischen Apparat schlechthin

11 Übersetzung nach den französischen Untertiteln der DVD.

12 Die Authentizität der dokumentarischen Ebene hat jedoch darin ihre Grenze, dass der Film nicht in Anyang, sondern tatsächlich in Kaifeng (in der Provinz Henan) gedreht wurde. Vgl. Wang 2002, 29.

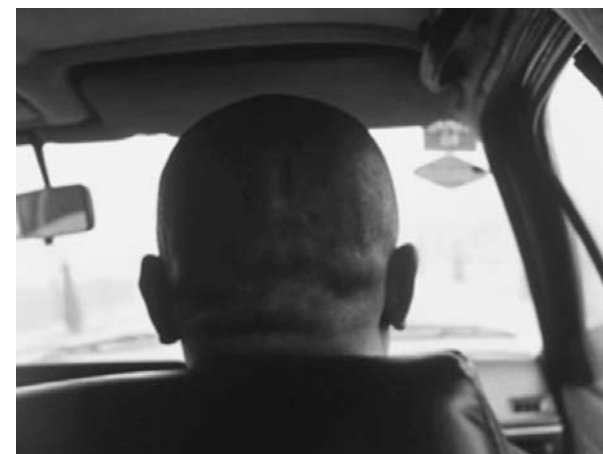


3

assoziiert wurde (vgl. Baudry 2003 [1970]), findet sich hier unterwandert und als das ausgestellt, was es ist: eine Darstellungskonvention, die lediglich eine Möglichkeit neben anderen ist.

Sicherlich hat das klassische Prinzip der Ostentation (Zurschaustellung) diverse Funktionen, die es ins klassische Erzählregime einbindet: Emotionen lassen sich an den Gesichtern ablesen, Einblicke in das Innenleben der Figuren und damit auch das Verständnis der Handlungsmotivationen werden erleichtert. In einem Regime, das gleichzeitig auf narrative Effizienz und affektive Involvierung abzielt, erweisen sich die (semi-)frontalen Inszenierungen schon von daher als naheliegend. Allerdings geht mit diesem Modus der Ostentation auch eine konventionalisierte und daher unauffällige Künstlichkeit einher und eine Ermächtigung der narrativen Instanz, die als Souverän über die Handlungswelt alle Fäden in der Hand zu haben scheint, das Geschehen also beliebig steuern und aus jedem beliebigen Blickwinkel zeigen kann.

Demgegenüber depotenziert ein Film wie *THE ORPHAN OF ANYANG* die Erzählinstanz und damit die Position der ZuschauerIn (in ähnlicher Weise wie verschiedene Filme realistischer Tendenz im zeitgenössischen europäischen Autorenfilm). Die Erzähl-/Beobachterinstanz befindet sich nun nicht mehr am Ort mit optimalem Über- oder Einblick, sie weiß nicht immer im Vorhinein, was passiert, und kann die Kamera entsprechend ausrichten. Vielmehr wirkt sie in ihrem Wissen limitiert und ähnelt eher einem menschlichen Beobachter als einem allmächtigen Erzähler. Diese Limitierung des Wissens stellt noch eine Steigerung der «anthropomorphen Kamera» (Brinckmann 1997 [1996]) dar – des Filmens auf Augenhöhe ohne technisch virtuose Bewegung und optische Effekte, die auf den technologischen Aspekt der Kamera hinweisen würden. Obwohl ganz sicher extra-



4

diegetisch (sie hat keinen realen Ort, keine Handlungsmacht innerhalb der fiktionalen Welt und kann von den Figuren nicht wahrgenommen werden), wirkt die Instanz nicht wie eine abstrakte, sondern wie eine personale Instanz, die in ihren Kenntnissen und ihren Beobachtungsmöglichkeiten ähnlich eingeschränkt ist, wie es ein realer Beobachter eines realen Geschehens wäre. (Dies stimmt selbstverständlich nur tendenziell. Die Erzählinstanz bleibt extradiegetisch und apersonal und besitzt Möglichkeiten, die reale Personen oder homodiegetische Erzähler bei der Beobachtung anderer Menschen nicht hätten, wie etwa das beliebige Eindringen in private Wohnbereiche. Aber es soll hier auch nicht die vollständige Simulation einer realen Beobachtungssituation behauptet werden, sondern lediglich die strukturelle Depotenzierung der narrativen Instanz im Vergleich zu klassischen Erzählungen.)

Interessant im Zusammenhang mit dem realistischen Regime des Films ist nicht nur, dass der Einsatz von Rückenfiguren dem Prinzip des Sozialistischen Realismus mit seinen «well-centered figures carefully displayed, full face and well lit, for inspection by the audience» (Berry/Farquhar 1994, 82) diametral entgegensteht. Als Ergebnis von Figureninszenierung und Kameraführung kommt dieses Stilmittel in der konsequentesten Form wahrscheinlich bei den belgischen Dardennes-Brüder zur Anwendung, vor allem in *ROSETTA* (F/B 1999) und *LE FILS* (DER SOHN, F/B 2002).<sup>13</sup> Auch in der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts wird das Bildprinzip systematisch eingesetzt, von Gustave Courbet (vgl. Nungesser 1978; Fried 1990; Font-Réaulx 2007), aber auch bei François Millet, Adolf

13 «Ce que nous espérons avec ces plans de dos, de nuque, ces allers-retours par le dos et al nuque d'Olivier pour construire les plans, c'est placer le spectateur devant le mystère, l'impossibilité de savoir, de voir» (Dardenne 2008 [2005], 127).



5-8

Menzel, Ilya Repin und anderen.<sup>14</sup> Die Bedeutung eines Gemäldes wie *Les Casseurs de pierres* (Courbet, 1849) liegt nicht nur in seinem revolutionären Sujet, sondern auch darin, dass hier der Schritt zu einer enthierarchisierten, alltäglich-realistischen Ansicht vollzogen wird.

Deutlich wird diese Depotenzierung des Blicks besonders in einer zentralen Einstellung gegen Ende des Films: Si-de ist zu Yangli gekommen, um sich zu entschuldigen und ihr anzubieten, das Kind als seinen Sohn anzuerkennen. Die beiden sitzen in Dagangs Wohnung am Tisch (Abb. 5). Yangli lehnt das Angebot ab und behauptet, sich geirrt zu haben: Si-de sei gar nicht der Vater ihres Kindes. Kurz darauf tritt Dagang mit dem Baby im Arm hinzu und stellt sich vor dem Tisch, am linken Bildrand, auf, nachdem er es abgelegt hat (Abb. 6). Er wird von Si-de aufgefordert, den Raum zu verlassen, und schließlich von ihm nach draußen geschoben. Kurz darauf kommt Dagang jedoch zurück und stellt sich diesmal an der rechten Seite auf, als wolle er signalisieren, dass er nicht bereit ist, seine Rolle als Beschützer von Yangli und ihrem Kind aufzugeben (Abb. 7). Si-de wird daraufhin wütend, beschimpft Dagang, geht auf ihn los und treibt ihn gewaltsam aus dem Bildkader; Yangli springt auf und folgt den beiden (Abb. 8). Es sind Geräusche von Schlägen und zerbrechendem Glas zu hören. Dann ist es still, nur das Baby be-

ginnt im linken Off leise zu weinen. Was genau passiert, bekommen wir nicht zu sehen; der Blick ist nicht dort, wo die Handlung sich abspielt; was uns eigentlich interessieren würde, ist nicht zu sehen. Anstatt uns zu ermächtigen und zu allwissenden Subjekten zu machen, entmächtigt uns diese Erzählweise und lässt unsere Schaulust und unser narratives Interesse unbefriedigt.

Ergänzt wird diese Erzählhaltung durch ein weiteres Prinzip, das der klassischen Narrationsweise widerspricht. Komplementär zum Wirklichkeitseffekt der weit über ihre dramaturgische Funktion hinaus gedehnten Einstellungen, die banale, plot-irrelevante Handlungen der Figuren zeigen, finden sich auch Ellipsen, die zu deutlichen Lücken in der Kausalkette führen. So sehen wir unmittelbar nach der eben beschriebenen Einstellung Yangli mit dem Kind auf dem Arm in einem Bus. Der Ausgang der vorherigen Szene bleibt ebenso offen wie die Ereignisse, die zum Zustand geführt haben, der in den folgenden Einstellungen erzählt wird:

Yangli besucht einen Mann, der im Gefängnis sitzt; wir glauben, Dagang zu erkennen, können aber nicht sicher sein, da der Mann im Schatten sitzt. Seine Identität bleibt im wörtlichen Sinn im Dunkeln – es könnte sich auch um Si-de handeln. Die Worte, die der Mann spricht, tragen zu dieser Doppeldeutigkeit bei: Er bittet Yangli, für sein einziges Kind zu sorgen, wenn er sterben sollte; eine Bitte, die sowohl von Si-de als leiblichem, wie von Dagang als Zieh-Vater ihren Sinn hätte.

Die Ambivalenz dieses Segments ergibt sich aus einer extrem elliptischen Erzählweise, die in etwa jener entspricht, die André Bazin für die letzte Episode von *Paisà* (Roberto Rossellini, I 1946) beschreibt und von der er sagt, ihre Leerstellen und Lücken seien so «konkreter Natur» wie Steine, die in einem Gebäude fehlen (vgl. Bazin 2004 [1953], 358). Oder, an anderer Stelle und mit leicht verschobener Metapher, die lose zusammenhängenden Fragmente seien nicht wie eine Brücke, sondern wie Steine in einem Flussbett: «Der Verstand muss von einer Tatsache zur anderen springen, wie man von Stein zu Stein hüpfte, um einen Bach zu überqueren» (2004 [1948], 319). Die fehlenden Einstellungen tragen so zu einem ähnlichen Effekt bei wie die vermeintlich zu langen, in denen wenig (unmittelbar

14 Schon in der Antike finden sich erste Beispiele, auch im späten Mittelalter kommt die Rückenfigur vereinzelt vor. Von Giotto wurde sie im frühen Trecento dann erstmals systematisch verwendet, gleichermaßen zur Verstärkung der Räumlichkeitswirkung wie zur Grenzziehung zwischen Bildraum und Betrachterraum (vgl. Koch 1965). Zwar gab es schon früher Maler, die der Rückenfigur in ihrem Œuvre einen gewissen Stellenwert einräumen (zu denken ist dabei zu allererst an Caspar David Friedrich). Aber erst mit der realistischen Malerei, die alltägliche Situationen aus dem Leben einfacher Leute darstellt, wie die Arbeit im Steinbruch oder das gemeinsame Musizieren nach dem Abendessen, wird auf einen realistischeren Ostentationsmodus umgestellt.



für das Verständnis der Handlung Relevantes) zu sehen ist: Sie erzeugen eine Narration, die nicht sorgfältig komponiert, sondern im Gegenteil wie zufällig aus Handlungsfragmenten zusammengesetzt wirkt. Sie zwingen den Zuschauer, von einem Fragment zum anderen «zu springen», statt von sorgsam ausgelegten «cues» (Bordwell 1992, 8) geleitet zu werden. Auch sie tragen bei zur Ambivalenz und zum oben beschriebenen, in seiner Reichweite limitierten Objektivismus der narrativen Instanz.

Seltsam gebrochen oder – mit Gérard Genettes Wort – «alteriert» (1998 [1972], 139) wird dieser Erzählmodus erst ganz am Ende des Films: Die letzte Sequenz beginnt mit der Einblendung «One month later» (schon das ist bemerkenswert, hat sich der Film doch bisher mit Ausnahme des einmaligen Einsatzes von nondiegetischer Musik aller heterodiegetischer Markierungen enthalten) und erzählt von einer Gruppe Prostituierter (unter ihnen: Yangli), die vor der Polizei flüchten, aber schließlich doch verhaftet werden. Ganz am Ende dieser Sequenz wird eine Handlung, die kurz zuvor zu sehen war, aus einer anderen Perspektive wiederholt: Auf der Flucht hat Yangli einem Passanten spontan ihr Kind überantwortet. Nun, wenige Filmminuten später, sehen wir sie mit geschundenem Gesicht zwischen den anderen Frauen sitzen. Sie scheint sich an die eben geschehenen Ereignisse zu erinnern, und die Übergabe des Kinds wird noch einmal, nun aus ihrer Sicht, gezeigt (allerdings eher aus einer semisubjektiven Einstellung mit einer Yangli verfolgenden Handkamera). Nun erkennen wir in dem Mann, der das Kind in Empfang nimmt, Dagang. Offen bleibt allerdings, ob es sich um die Erinnerung an ein diegetisch-reales Ereignis handelt oder um eine Wunschvorstellung von Yangli, die ihr Kind in guten Händen hofft.<sup>15</sup> Letztere Interpretation erscheint naheliegender, zumal wenn wir davon ausgehen, dass Dagang im Gefängnis sitzt oder vielleicht schon tot ist. Erzähltechnisch handelt es sich in jedem Fall um eine «Paralepse», also ein Moment, bei dem mehr Information gegeben wird, «als der Fokalisierungscode, der das Ganze beherrscht, an sich gestattet» (ibid.).

Diese Figur der Paralepse – der Bruch mit dem narrativen Realitätsprinzip des Films – lässt sich als utopisches Moment verstehen. Hier erlaubt sich die Erzählinstanz zum ersten Mal einen Blick ins mentale und emotionale Innenleben einer Figur. Die Objektivität wird um einen intimen Einblick in die Subjektivität von Yangli erweitert. Gleichzeitig bewahrt sich der Film die Offenheit, die ihn während seiner ganzen Dauer auszeichnet.

15 Schön beschrieben findet sich diese Schlusssequenz in der Kritik von Jérôme Larcher in den *Cahiers du cinéma*: «Elle hallucine cette image comme si elle modifiait un réel trop lourd à porter. C'est un grand moment de cinéma, un rêve qui l'aidera à ne pas sombrer tout à fait. Le cinéma pour Wang Chao est une pure illusion et aussi un essentiel espoir» (2002, 76).

Auch diese prinzipielle Mehrdeutigkeit zeichnet den Realismus der Sechsten Generation aus (sie findet sich nicht nur im Film von Wang Chao, sondern ebenso in den Werken von Jia Zhangke und Zhang Yuan). Gemeinsam mit der kritischen Hinwendung zu aktuellen Themen und Problemen, die von offiziellen Darstellungen marginalisiert werden, sowie dem analysierten Erzählprinzip, das eine anthropomorphisierte und depotenzierte («menschlichere») Instanz an die Stelle der allwissenden Position des klassischen Modus setzt, bildet diese Offenheit für verschiedene Lektüremöglichkeiten – diese intendierte Ambivalenz – den Kern der neuen realistischen Ästhetik im chinesischen Kino. Auch damit vollziehen die Regisseure eine Abkehr vom auf Eindeutigkeit und politische Erziehung ausgerichteten Duktus des Sozialistischen Realismus. Im Zuge der eigenen Loslösung aus dem Korsett der vorgegebenen Codes dieser Tradition, die von den Vertretern der Vierten und Fünften Generation schon vorbereitet wurde, und der Abwendung von staatlich sanktionierten Repräsentationen, lösen sie auch die Zuschauer vom Diktat eindeutiger Botschaften. Der Realismus der Sechsten Generation ist – gleich in mehrfacher Hinsicht – ein Realismus der Emanzipation, der Emanzipation (nicht) zuletzt auch vom eigenen Realismusprinzip.

## Literatur

- Aristarco, Guido (1987) Italian Cinema. In: *La Strada*. Hg. v. Peter Bondanella & Manuela Gieri. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- Baudry, Jean-Louis (2003) Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [frz. 1970]. In: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hg. v. Robert F. Riesinger. Münster: Nodus, S. 27–39.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* [frz. 1975]. Berlin: Alexander.
- Berry, Chris (1993) From Post-Colonialism to Post-Socialism: The Chinese Context of the 5th Generation. In: *New Chinese Cinema*. Hg. v. Klaus Eder & Deac Rossell. London: National Film Theatre/BFI, S. 74–83.
- (1998) Hu, Where and When: Locating «Contemporary Film Theory in China». [<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/hkrrintro.html>].
  - (2006) China vor 1949 [engl. 1996]. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 373–376.
  - (2007) Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism. In: Zhang Zhen 2007, S. 115–134.
  - /Farquar, Mary Ann (1994) Post-Socialist Strategies: An Analysis of YELLOW EARTH and BLACK CANNON INCIDENT. In: *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Hg. v. Linda Ehrlich & David Desser. Austin: University of Texas Press, S. 81–116.
- Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage AV* 1,1, S. 5–24.

- Brinckmann, Christine N. (1997 [1996]) Die anthropomorphe Kamera. In dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 277–301.
- Clark, Paul (1987) *Chinese Cinema. Culture & Politics since 1949*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornelius, Sheila (2002) *New Chinese Cinema. Challenging Representations*. New York/London: Wallflower Press.
- Cui Shuqin (2005) Working from the Margins. Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China. In: *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*. Hg. v. Sheldon H. Lu & Emilie Yueh-yu Yeh. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 96–119.
- Dai Jinhua (2011) Verdrängungs- und Erinnerungspolitik der Vierten Generation (in diesem Band).
- Dardenne, Luc (2008) *Au dos de nos images (1991-2005)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dirlik, Arif (1989) Postsocialism? Reflections on 'Socialism with Chinese Characteristics'. In: *Marxism and the Chinese Experience*. Hg. v. Arif Dirlik & Maurice Meisner. Armonk, NY: M.E. Sharpe, S. 362–384.
- /Xudong Zhang (1997) Introduction: Postmodernism and China. In: *Boundary 2* 24.3, S. 1–18.
- Font-Réaulx, Dominique de (2007) Les ambiguïtés du réalisme pictural de Gustave Courbet. In: *Gustave Courbet* [Ausstellungskatalog]. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Fried, Michael (1990) *Courbet's Realism*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Frölich, Margrit (2009) Jia Zhangke, Chronist der gesellschaftlichen Umbrüche. In: *Made in China. Das aktuelle chinesische Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche*. (Arnoldshainer Filmgespräche 26). Hg. v. Margrit Frölich, Klaus Gronenborn & Karsten Visarius. Marburg: Schüren, S. 193–208.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung* [frz. 1972/1983]. München: Fink.
- Hu Ke (1998 [1995]) *Contemporary Film Theory in China*. [http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/hkrr2b.html].
- Hartmann, Britta (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- Huber, Christoph (2008) Gelebte Widersprüche. Zur Wiederentdeckung der vierten Generation chinesischer Filmemacher. In: *Kolik*, Sonderheft 10.
- Kramer, Stefan (1997) *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Larcher, Jérôme (2002) Baby blues. L'ORPHELIN D'ANYANG de Wang Chao. In: *Cahiers du cinéma*, H. 566, S. 76.
- Marchetti, Gina (1989) The Blooming of a Revolutionary Aesthetic: Two STAGE SISTERS. In: *Jump Cut* 34, S. 95–106. [Wiederabgedruckt in: Harry H. Kuoshu (Hg.) (2002) *Celluloid China. Cinematic Encounters with Culture and Society*. Carbondale: Southern Illinois University Press, S. 32–51.]
- McGrath, Jason (2007) «The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to Transnational Aesthetic». In: Zhang Zhen 2007, S. 81–114.
- (2008) *Postsocialist Modernity. Chinese Cinema, Literature and Criticism in the Market Age*. Chicago: Stanford University Press.
- (2011) Die strukturierende Absenz des Anderswo. Jia Zhangkes ZHANTAI (PLATFORM) (in diesem Band).
- Ni Zhen (2002) *Memoirs from the Beijing Film Academy. The Genesis of the Fifth Generation*. Durham/London: Duke University Press.

- Odin, Roger (1998) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [frz. 1984]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 259–272.
- Reinisch, Bettina (2008) *Der transitorische Raum. Stadtlandschaften im zeitgenössischen chinesischen Film*. Magisterarbeit Universität Jena. Unveröffentl. Ms.
- Reynaud, Bérénice (1999) *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma.
- Semsel, George S./Xia Hong/Hou Jianping (2000) (Hg.) *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*. New York/London: Praeger.
- Teo, Stephen (2003) 'There Is No Sixth Generation!' Director Le Yang on BLIND SHAFT and His Place in Chinese Cinema. In: *Senses of Cinema* [http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/li.yang.html].
- Wang Chao (2002) Ouvrir le film à la vie (Interview von Matthieu Darras). In: *Positif*, H. 493, S. 29ff.
- Wang Xiaoshuai (2005) Bannend in China (Interview). In: *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Hg. v. Michael Berry. New York: Columbia University Press, S. 162–180.
- Woo, Catherine Yi-Yu Cho (1991) The Chinese Montage. From Poetry and Painting to the Silver Screen. In: *Perspectives on Chinese Cinema*. Hg. v. Chris Berry. London: BFI, S. 21–29.
- Yang, Jeff (2003) *Once Upon a Time in China. A Guide to Hong Kong, Taiwanese and Mainland Chinese Cinema*. New York: Atria Books.
- Xia Hong (1987) Film Theory in the People's Republic of China: The New Era. In: *Chinese Film. The State of the Art in the People's Republic*. Hg. v. George Stephen Semsel. New York/London: Praeger, S. 35–62.
- Xiaoping Lin (2005) Jia Zhangke's Cinematic Trilogy: A Journey across the Ruins of Post-Mao China. In: *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*. Hg. v. Sheldon H. Lu & Emilie Yueh-yu Yeh. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 186–209.
- Zhang Xudong (1999) Postmodernism and Post-Socialist Society: Cultural Politics in China After the 'New Era'. In: *New Left Review* 237, S. 77–105.
- Zhang Yingjin (2007) Rebel without a Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking. In: Zhang Zhen 2007, S. 49–80.
- Zhang Zhen (2007) Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of «Transformation». In: Zhang Zhen 2007, S. 1–46.
- (2007) (Hg.) *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham/London: Duke University Press.